



УДК 821.161.1.09-2+929Тургенев

«СЮЖЕТЫ В ФОРМЕ ДИАЛОГА»: ЖАНРОВАЯ РЕМАРКА ПЬЕС ТУРГЕНЕВА. ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

А.Н. Зорин

Саратовский государственный университет,
кафедра общего литературоведения и журналистики
E-mail: art-zorin@yandex.ru

Драматические произведения Тургенева – результат его экспериментов в области жанра. Поиск новых сценических форм – такую задачу ставил он себе в условиях кризиса отечественного театра. Психологизация драмы, комедия и спрятанные в ней архетипические сюжеты античных трагедий, свободное смешение традиционных сюжетов и коллизий – все это, в той или иной степени, закодировано в авторской ремарке, определяющей жанр. Интерпретаторы тургеневских пьес уже больше века пытаются разгадать эти коды.

Ключевые слова: диалог, ремарка, драматургия, жанр, психологизация, архетипические сюжеты.

«Plots in the Form of Dialogue»: Author's Notes in Turgenev's Plays. Aspect of Interpretation

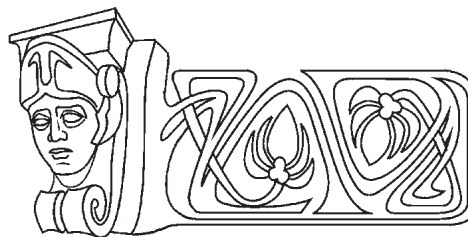
A.N. Zorin

Turgenev's drama work results from his experiments with genre. In the period of crisis in the Russian theatre, he aimed at searching for the new stage forms. Psychological plays, the comedy hiding the archetypal plots of classical tragedy, free mix of traditional plots – all these are coded in author's stage-directions, defining the genre. For more than a century the scholars of Turgenev's plays attempt to break these codes.

Key words: dialogue, author's note, playwriting, genre, increase in the depth of psychological characterization, archetypal plots.

Исследователи творчества Тургенева постоянно обращают внимание на одно важное противоречие. Написав около двадцати различных драматических произведений, он не устает повторять, что не имеет драматического таланта и пишет пьесы для чтения, а не для театра. При этом некоторые из них, еще находящиеся в работе, отправляет актерам (например, первое действие «Нахлебника» М.С. Щепкину) с явной надеждой на сценическую интерпретацию. Щепкину же писатель адресует и «Холостяка», для актрисы Н.В. Самойловой пишет «Провинциалку», восхищается М.Г. Савиной в «Месяце в деревне».

Логично упрекнуть эстета и сибарита в некоторой доле кокетства. Можно принять и объяснение, утверждающее, что сомнения в собственном драматическом даровании связаны у Тургенева, во-первых, с критическими отзывами близких людей о его пьесах, во-вторых, с цензурой, уродовавшей, а то и вовсе запрещавшей его тексты, и, в-третьих, с неудачами большинства



постановок на сцене. Но это, скорее, формальные объяснения. Суть противоречия, на наш взгляд, состоит в другом.

В предисловии к французскому переводу «Драматических произведений Александра Пушкина», сделанному Тургеневым в 1862 г. при участии Луи Виардо, он пишет: «Пушкин никогда ничего не писал для сцены, для театрального представления, он лишь дал некоторым сюжетам форму диалогическую, форму драматическую. Таков, прежде всего, «Борис Годунов»... Она не разделена на действия, ни даже на сцены... «Борис Годунов» не имел блистательного успеха, и соплеменники Пушкина воздали ему полную справедливость лишь после того, как вся Европа, несколько позднее, признала и поняла эту поэтическую форму, принадлежащую наполовину истории, наполовину драме»¹ [X. 336–337]. В подтексте предисловия явно ощущается отношение писателя к судьбе собственных пьес и надежда на то, что когда-то позже «соплеменники» оценят их оригинальность и новизну.

В приведенной выше цитате стоит обратить внимание на фразу «Пушкин никогда ничего не писал для сцены... прежде всего, «Борис Годунов»». Так утверждала современная Пушкину критика – В.Г. Белинский, Н.А. Полевой, Н.И. Надеждин [X, 581]. На самом же деле, как выяснилось позднее, Пушкин (как и Тургенев) хотел увидеть «Бориса» сыгранным. На это указывают наброски предисловия к трагедии². Об этом же свидетельствует переписка Пушкина с П.А. Катениным, через которого поэт намеревался пригласить актрису А.М. Колосову на роль Марины Мнишек (см. письмо П.А. Катенина к Пушкину от 6 июня 1826 г.)³. Таким образом, перед нами схожая ситуация. И Пушкин, и Тургенев пишут пьесы, эстетическую и жанровую новизну которых не способны были воспринять ни современная им критика, ни тогдашний театр.

Анализу с этой точки зрения пушкинской драматургии посвящено значительное число работ⁴. Как уже отмечалось, в особой композиционной структуре «Годунова» важную смыслообразующую роль играют паузы и ремарки⁵. Тургеневские пьесы в этом смысле – не менее увлекательный материал для исследования.

Редактор газеты «Петербургский листок», драматург и романист А.А. Соколов, подписавшись «Театральный нигилист», в рецензии, опубликованной в связи с постановкой тургеневской пьесы «Месяц в деревне», пишет: «Здесь всё за-



висит от актёра. Не доиграй актёр или переиграй – пиши пропало. Воплотить в себе и разрешить сложную психологическую задачу – вот что даёт И.С. Тургенев нашей современной драматической труппе... Страшно за актёров, которые вдруг окажутся вполне бессильными совладать со сложной психологической задачей»⁶. В «Биржевых ведомостях», в № 19 от 19 января 1879 г., рецензент говорит о том же: «Это замечательно тонкий психологический этюд, требующий от актёров большого художественного чутья и известного художественного уровня»⁷. Театральные обозреватели и критики чувствуют необычность драматургии, предложенной Тургеневым, но система координат, которой руководствуется театр, вызывает в них лишь опасение за актёров, судя по всему, не готовых к воплощению на сцене психологических задач такого масштаба.

Один из способов проявления авторской воли при создании драматургического текста – употребление ремарок, в частности, ремарки, обозначающей жанр произведения. Завершенные пьесы Тургенева с жанровым указанием автора и без указания хронологически можно представить так:

- «Неосторожность». 1843 г.
- «Безденежье». *Сцены из петербургской жизни молодого дворянина*. 1846 г.
- «Где тонко, там и рвётся». *Комедия в одном действии*. 1848 г.
- «Нахлебник». *Комедия в двух действиях*. 1848 г.
- «Холостяк». *Комедия в трёх действиях*. 1849 г.
- «Завтрак у предводителя». 1849 г.
- «Разговор на большой дороге». *Сцена*. 1850 г.
- «Месяц в деревне». *Комедия в пяти действиях*. 1850 г.
- «Провинциалка». *Комедия в одном действии*. 1857 г.
- «Вечер в Сорренто». *Сцена*. 1884 г.

Из 10 названных пьес пять Тургенев определяет как комедии. Трём предпосылает жанр «сцены» – с уточнением в одном случае «из жизни петербургского молодого дворянина», два произведения совсем не имеют авторского жанрового определения. Что касается этих двух текстов, то пьеса «Неосторожность», впервые опубликованная в «Отечественных записках», в номере 10 за 1843 г., в журнальном оглавлении обозначена как «драматический очерк». Можно предположить, что жанр вписан редакцией, но Тургенев, в 1869 г. включая текст в книгу и сделав поправки журнального варианта, прежнее жанровое обозначение сохранил [II. 561]. Жанр пьесы «Завтрак у предводителя» автором тоже не обозначен. Впрочем, оригинал рукописи не сохранился, есть только листы типографских гранок [II. 621]. Цензор драматических сочинений Геденов в рапорте о прочитанной пьесе назвал её «картиной про-

винциальных нравов». Это определение вполне можно трактовать как жанровое.

Словосочетание «драматический очерк», безусловно, больше тяготеет к прозаическому тексту, чем к пьесе. Очерк – это, согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» Владимира Даля, «письменное краткое и легкое описание чего, в главных чертах»⁸. В более позднем «Толковом словаре русского языка» С.В. Ожегова и Н.Ю. Шведовой слово «очерк» расшифровано подробнее – «небольшое литературное произведение, краткое описание жизненных событий (обычно социально значимых)»⁹. Тургенев не случайно использует в жанровом определении своей первой пьесы прозаические аллюзии. Жанровое однообразие тогдашних драматургических текстов, судя по всему, не даёт ему возможности воплотить в предлагаемых формах его представления об актуальном театре. Цензор Геденов, интуитивно чувствуя живописно-прозаические пристрастия автора, называет «Завтрак» «картиной». Надо сказать, что нынешняя режиссура не обходит вниманием геденовское определение жанра. Петербуржец Игорь Коняев, поставивший в 2004 г. «Завтрак у предводителя» в Саратовском академическом театре драмы, в качестве основной сценической метафоры взял огромную разноцветную карту, напоминающую полотно абстракционистов. По мере того как каждый из претендентов на владение спорной территорией пытается отхватить кусок угодий и в буквальном смысле отрывает от полотна изображение то луга, то леса, то пашни, карта превращается в пустой холст, на котором эти разноцветные куски были закреплены.

Возможность проявить путь тургеневских поисков перспективных театральных жанров даёт возвращение и к его неоконченным попыткам сочинений для театра. К пьесам «Стено» (1834) – её сам Тургенев назвал потом рабским подражанием «Манфреду» Байрона [XI. 243], – «Искушение святого Антония» (1842), «Две сестры» (1844), «Вечеринка» (1848), «Жених», «17-й №» и «Компаньонка» (1850). Жанры, которые намечает Тургенев для этих произведений, выстраиваются в следующую схему:

- драматическая поэма,
- драма в одном действии,
- драма в одном действии,
- сцена,
- комедия в двух действиях,
- комедия в одном акте,
- комедия в пяти действиях.

Работа над «Искушением святого Антония» по времени совпала у Тургенева с подготовкой к магистерским экзаменам по философии. И хоть критика, оценивая пьесу, ассоциирует её, прежде всего, с «Театром Клары Газуль» Проспера Мери, в частности, с комедией «Женщина-дьявол, или Искушение святого Антония», некоторые фрагменты «Искушения» говорят и об иных кон-



текстах, использованных автором и явно навеянных философскими текстами, – о житиях святых, об эстетике Средневековья, сконцентрированной как в высокопарных рыцарских романах, так и в фантазмагорической живописи Брейгеля и Босха, гравюрах Дюрера.

Пьеса «Две сестры» фабульно связана с будущим «Месяцем в деревне», и с точки зрения жанра интерес представляет трансформация автором «драмы в одном действии» в «комедию в пяти действиях», хотя драматизм существования героев «Месяца» по накалу страстей и психологическим переживаниям несопоставимо глубже, чем в «Двух сестрах». И все же – от «драмы» – к «комедии». Таков путь.

В комедиях «Жених» и «17-й №» Тургенев лишь представил будущих действующих лиц, а в «Компаньонке» (опять комедия) обозначил еще и место действия – село Воскресенское, родовое имение г-жи Звановой.

«Вечеринка», которую сам Тургенев предназначал для цикла произведений в жанре «драматические очерки», состоит из подробно расшифрованного списка действующих лиц и двух страниц текста. Прояснить замысел помогают воспоминания Н.А. Тучковой-Огаревой, с которой Тургенев летом 1848 г. встречался в Париже и рассказал ей сюжетную схему будущей «сцены». «... Он хотел представить кружок студентов, которые, занимаясь и шутя, вздумали для забавы преследовать одного товарища, смеялись над ним, преследовали его, дурачили его; он выносил все с покорностью, так что многие ввиду его кротости стали считать его за дурака. Вдруг он умирает: при этом известии сначала раздаются со всех сторон шутки, смех. Но внезапно является один студент, который никогда не принимал участия в гонениях на несчастного товарища. При жизни последнего, по его настоянию, он молчал, но теперь он будет говорить о нем. Он рассказывает с жаром, каков действительно был покойник. Оказывается, что гонимый студент был не только умный, но и добродетельный товарищ; тогда встают и другие студенты, и каждый вспоминает какой-нибудь факт оказанной им помощи, доброты и проч. Шутки умолкают, наступает неловкое тяжелое молчание. Занавес опускается; Тургенев сам воодушевлялся, представляя с большим жаром лица, о которых рассказывал»¹⁰.

Соотнесенность рассказа Тучковой-Огаревой с тургеневским замыслом доказана исследованиями Н.М. Гутьяра и Ю.Г. Оксмана¹¹, поэтому у нас есть возможность предположить, как мог выглядеть воплощенный замысел с точки зрения жанра. Обратим внимание на характер соседства двух типов психологического существования героев. Шутки, издевки, смех. И вдруг – смерть. Трагическое событие на фоне комедии. Как мы убедимся позже, неожиданное, почти в лоб, столкновение мелодраматических, комедийных жанровых ситуаций с совсем иными – трагедийными

было одним из важнейших и, возможно, самых притягательных экспериментов для Тургенева-драматурга.

Исследуя архетипические сюжеты и литературные мотивы тургеневских пьес, Е.К. Созина приходит к выводу, что они создавались «на пересечении тем современной писателю литературы с некими вечными (... архетипическими) коллизиями, лично значимыми для автора. В театре Тургенева формируются те сюжеты и типы взаимоотношений героев, которые чуть позже станут центральными в его прозаическом творчестве, причем благодаря откровенной психологизации этих комедий-драм в них достаточно подробно прописываются характеры действующих лиц, а для полного развития сюжетных конфликтов Тургеневу словно не хватает сценического пространства»¹². Это пространство он будет искать в прозе.

О соотнесенности пьес Тургенева с различными жанрами современной ему литературы, а также с собственными прозаическими текстами писали многие¹³. Пьеса «Безденежье», несомненно, напоминает гоголевского «Ревизора». Одновременно с «Нахлебником» и «Холостяком» Тургенев работает над «Записками охотника» – исследователи отмечают связь фабулы «Нахлебника» с некоторыми героями и сюжетными ходами рассказов «Мой сосед Радилов» и «Чертопханов и Недопускин». Фамилия будущего героя «Нахлебника» – Кузовкина впервые появилась в прозаическом очерке «Петр Петрович Каратаев» [II. 589]. С тематикой «Записок» впрямую связаны тексты «Холостяка» о плохих урожаях [II. 609]. С рассказами «Два помещика» и «Одноворец Овсянников» – сюжетные коллизии пьесы «Завтрак у предводителя». С повестью «Андрей Колосов» и «Дневником лишнего человека» – «Месяц в деревне».

Обратим особое внимание на наличие в тургеневских пьесах так называемых спрятанных сюжетов. Об этом подробно пишет Е.К. Созина, обнаруживая зашифрованные фабульные схемы шекспировского «Короля Лира» – в «Нахлебнике», отсылы к античным историям Антигоны, Электры и Федры – в том же «Нахлебнике», а также в «Месяце в деревне». Безусловно, речь идет не о банальном заимствовании. Тургенев, прекрасно образованный, блестяще знающий мировую литературу и драматургию, использует спрятанные сюжеты, чтобы не только включить собственные произведения в соответствующий европейский литературный контекст – он пытается, создавая новые для тогдашней российской сцены жанры, преодолеть сковывающие его границы театральных условностей и изживших себя сценических схем. Совершая набег в прозу и иные литературные источники, он трансформирует полученный опыт в странные порой по конструкции драматургические произведения, по поводу которых у современной ему критики и театра нет готовых формул. Их еще только предстоит открыть, причем открыть много позже.



Поиск новых форм – эта треплевская проблема занимает Тургенева-драматурга с первых лет его обращения к театру. Причисляя себя к наследникам Гоголя – «... он (Гоголь) сделал все, что возможно сделать первому начинателю, одинокому гениальному дарованию: он проложил, он указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература» [I. 236], – Тургенев понимал, что преодолеть кризис, в котором оказался русский театр в 40-х гг. XIX столетия, может только прорыв, подобный гоголевскому или шекспировскому.

Шекспир, как и Гоголь, был его кумиром и идеалом творчества, причем начальный интерес Тургенева к великому шотландцу был связан, прежде всего, с трагедиями, с особенностями драматургических основ этого жанра. Он выборочно, отдельными сценами, переводил «Отелло» и «Короля Лира», словно под микроскопом рассматривая и практически осваивая жанровое своеобразие, сюжетные коллизии, драматургические приемы. Шекспировское влияние напрямую обозначено им и в рассказах – «Степной Король Лир», «Гамлет Щигровского уезда», – и в первых драматургических опытах. Уже упоминавшиеся драматическая поэма «Стено» и незаконченная драма «Искушение святого Антония», несомненно, несут на себе отпечаток шекспировских штудий. Но, повторим, слепое подражание не имеет для Тургенева никакого смысла. Он вынужден поверять алгеброй гармонию – отталкиваясь от опыта предшественников, ищет собственный метод и понимает, что метод – не сконструированная сухая формула, а живая жизнь, особым способом приведенная на сцену. «Ото всех создаваемых ныне произведений разит литературой, ремеслом, условностью», – пишет Тургенев в письме Полине Виардо 26 ноября (8 декабря) 1847 г. [Письма. I. 220]. А несколькими строками выше диагностирует состояние современной ему драматургии: «Тень Шекспира тяготеет над всеми драматическими писателями... слишком много эти несчастные читали и слишком мало жили», несомненно, понимая под жизнью не только опыт тогдашней реальности, но, шире, глобальный опыт культуры, влияющей на мировоззрение и миропонимание художника. «Счастлив тот, – пишет он в 1845 г., – кто может свое случайное создание... возвести до исторической необходимости, означить им одну из эпох общественного развития... Одно лишь настоящее, могущественно выраженное характерами и талантами, становится неумирающим прошедшим» [Письма. I. 219].

Большинство своих пьес Тургенев называет комедиями. Даже о «Завтраке у предводителя», у которого нет объявленного авторского жанра, Тургенев пишет в письме Полине Виардо от 27 июля (8 августа) 1849 г.: «Я написал, переписал и отправил (в Москву) одноактную комедию, комедию в пятьдесят страниц» [Письма. II. 622].

По поводу «Неосторожности», которой автор тоже не дал жанрового определения, Белинский писал, во-первых, что это драма, во-вторых, подчеркивал: «толпе доступен только внешний комизм; она не понимает, что есть точки, где комическое сходится с трагическим и возбуждает уже не легкий и радостный, а болезненный и горький смех»¹⁴.

По мнению Е.К. Созиной, в большинстве пьес Тургенева «можно увидеть движение от стилистики гоголевских пьес... к собственно психологическим драмам, поэтика которых... во многом предвещает чеховскую драматургию. Психологизация драмы, как известно, и стала открытием Тургенева в области драматургии»¹⁵. При этом исследователь упоминает, что Тургенев использует в пьесах пусть и открытые, часто очень эмоциональные, но чересчур пространные, долгие монологи даже в диалогических фрагментах. Чехов же, как известно, трансформировал многословные высказывания в короткие реплики, намеки, в этой недосказанности найдя способ отображения и ускользающей жизни, и изменчивого эмоционального состояния героев. Его опыты над прозой привели к открытию. Тургеневу же до конца не удалось прозаическим ключом открыть путь к новой драматургии. Но его не совсем удавшиеся попытки, по крайней мере, использование больших фрагментов прозаического текста, можно предположить, заставили Чехова идти другим путем.

К числу авторских ремарок, в какой-то степени предопределяющих внутреннюю структуру текста, относится эпиграф.

Появление комедии «Неосторожность» связано, как мы уже упоминали выше и в этом признается сам Тургенев (год спустя после выхода пьесы он пишет об этом в предисловии к незаконченной комедии «Две сестры»), с его интересом к «Театру Клары Газуль» Мериме, к экспериментам французского драматурга в области сценических форм. Имена почти всех персонажей «Неосторожности», как отмечено Л.П. Гроссманом, взяты из пьес Мериме¹⁶. Подражая европейским драматургам, Тургенев первой своей пьесе предпосылает эпиграф. В связи с тем что автограф пьесы утерян и печатается она по последнему авторизованному тексту, эпиграф этот неизвестен. Белинский в письме Тургеневу от 8 июля 1843 г. замечает: «Драма Ваша – весьма и тонко умная и жизненно изложенная вещь... Не нравится мне в ней две вещи: эпиграф (который могут счесть за претензию) и два стиха»¹⁷. Жесткое определение критика «могут счесть за претензию» автор воспринял в качестве замечания не только к «Неосторожности» – он счел его кардинальным и никогда, ни к одной пьесе эпиграф больше не предлагал, оставляя на этом уровне читателя без обобщенной указующей ремарки.

Сцены. Драма. Комедия. Эти жанровые определения звучат в разных вариациях по адресу «Неосторожности». Возвращаясь к рас-



суждениям Белинского об особенностях комедии как драматургического жанра, высказанной им в письме Тургеневу в связи с этой пьесой, обратим внимание на слова «всякому легче понять идею, прямо и положительно выговариваемую, нежели идею, которая заключает в себе смысл, противоположенный тому, который выражают слова ее»¹⁸. По сути, Белинский замечает в «Неосторожности» намеки жанра, название которому дадут намного позднее. Чехов свои несчастливые драмы с горькой усмешкой назовет комедиями, отсылая образованных читателей к поэме Данте и шекспировским мистификациям, Горький продолжит эту традицию, вводя в собственные пьесы элементы трагического комизма, драматурги XX в., в поисках нового театрального языка будут смешивать, соединять, синтезировать традиционные жанры, намереваясь отыскать адекватные способы отражения на сцене современной реальности.

Нортроп Фрай, давая определение жанру, в котором смешались два исходных – «трагикомедия», невольно отсылает к процитированным рассуждениям Белинского: «Комедия имплицитно содержит в себе трагедию, которая, в свою очередь, есть всего лишь неоконченная комедия»¹⁹.

Еще в эпоху Ренессанса, по мнению С. Гончаровой-Грабовской, критики и драматурги пытались определить природу этого «смешанного жанра»²⁰. Дж. Б. Гварини считал его простым соединением комического и трагического²¹. Карл Гутке рассматривал комическое и трагическое в их интерактивной зависимости, когда «комические элементы усиливают трагические, а трагические усиливают комические»²². В свою очередь, Э. Бентли, рассуждая о жанре с названием «трагикомедия», считал, что сюжетно трагикомедия выглядит как «трагедия со счастливым концом» или «комедия с несчастливым концом»²³. М.И. Кипнис доказывает, что трагикомедия – синтез неразложимых на составляющие комического и трагического начал, они чаще всего «накладываются» друг на друга, сосуществуют одновременно²⁴.

Ссылаясь на Карла Гутке, С. Гончарова-Грабовская пишет, что «специфика трагикомедии обусловлена ее драматургическим построением, которое диктует свои законы и зависит от авторского видения объекта изображения, что преломляется в семантической и морфологической организации пьесы, во всех ее структурных компонентах. Трагикомический модус в ней трансформируется на уровне соотношения героя и ситуации»²⁵. И часто трагикомическое выражается «через авторское отношение к герою, которое, как правило, носит бинарный характер: драматург иронизирует над ним и одновременно сочувствует ему»²⁶.

Анализируя трагикомедии 70–80-х гг. XX в., автор приходит к выводу, что к этому периоду формируется четыре различных структурных типа трагикомедии.

1. Трагическое и комическое уравновешивают друг друга.

2. В произведении доминирует комическое.

3. В произведении доминирует трагическое.

Четвертый тип обнаруживает в себе три равноправных составных элемента: комическое, трагическое и драматическое.

Автор обращает особое внимание на то, что «среди современных трагикомедий есть пьесы авангардного характера, нетрадиционные по своей стилистике. Главную роль в них играет ирония. Несовместимость, противоречие и нелепость, с помощью которых достигается трагикомический эффект.

«Наиболее сложной, психологической комедией Тургенева» называет Е.К. Созина пьесу «Месяц в деревне»: «Здесь присутствует целая связка сюжетных схем и мотивов и этого писателя, и всей русской, а также мировой литературы, которые вновь возникают на пересечении социального и природно-родственного начала жизни...»²⁷. И далее доказательно иллюстрирует мысль о том, что в архетипической основе любви главной героини пьесы Натальи Петровны к юному учителю ее сына Беляеву лежит сюжет древней трагедии Еврипида «Федра», позже проинтерпретированный Расином в пьесе с таким же названием. Л.П. Гроссман указывает на сходство ситуаций «Месяца в деревне» с сюжетными ходами «Мачехи» Бальзака²⁸.

Выстраивая параллельные сюжетные цепочки, Е.К. Созина выявляет «почти текстуальное совпадение монологов расиновской Федры, узнавшей о сопернице, и тургеневской Натальи Петровны, совершившей то же открытие»²⁹.

Как и античные героини, Наталья Петровна испытывает чувства ревности и злобы, неистовую любовь, жгучий стыд, неискупимую вину. И непреодолимую страсть, неподвластную ее воле. Главный трагедийный мотив пьесы – разбитая жизнь воспитанницы Натальи Петровны – Верочки; воспользовавшись доверчивостью девушки, Наталья Петровна безжалостно растаптывает ее чувства. Так же как и Федра, Наталья Петровна в порыве страсти преступает нравственные запреты. Страсть, приносящая несчастье, демоническая природа любви, делающей человека рабом, – все это говорит о трагедийной основе тургеневской пьесы, жанрово обозначенной самим автором как «комедия».

Анатолий Эфрос поставил «Месяц в деревне» в 1978 г. в Театре на Малой Бронной. Анатолий Смелянский в рецензии на спектакль пишет: «Тут страдания без всякой видимой причины, без всяких оснований. Трагизм любви сам по себе... Понимания нет. Есть полное одиночество... Разгадки нет, как нет разгадки самой жизни»³⁰. Особое внимание рецензент обращает на финал спектакля – рабочие сцены начинают рушиться



декорации раньше, чем герои успевают покинуть место действия. «Стук молотков, разбивающих беседку, звучит, как стук топора, ударившего по вишневному саду»³¹. Эфрос, используя опыты Чехова и всей посттургеневской драматургии, проявляет в комедии самого Тургенева несомненные трагедийные черты.

Сергей Женовач, поставивший пьесу в 1996 г., предпослал спектаклю обозначение «лирическая комедия»: «Буря страстей и крушение судеб непринужденно проигрываются в круговом пространстве изящной беседки, отсылающей к легендарному спектаклю Анатолия Эфроса»³². Но излишний лиризм и «традиционность» (это определение рецензент Л. Юсипова употребляет в отрицательном смысле), по мнению критиков, – «феномен обворожительного, хотя и не удавшегося спектакля»³³. Анализируя постановку Женовача, рецензенты, вольно или невольно, берут за эталон эфросовские трагедийные мотивы.

Владимир Мирзоев поставил спектакль не сцене Ленкома двумя годами позже – в 1998-м, дав ему название «Две женщины» (один из тургеневских вариантов названия – «Студент»). Мирзоев назвал спектакль «драмой», хотя по всем внешним признакам спектакль претендует на иное жанровое определение. «Огромный, почти во всю сцену пень, боковые кулисы, напоминающие опаленные огнем деревья, – все вызывает ассоциации с душным летом, шумными липами и пожаром страстей, сжигающим тургеневских героев»³⁴. При этом в программке спектакля Мирзоев дает зрителям своего рода разъяснение: «Нас поразило и увлекло, насколько точно Тургенев выстроил взаимоотношения героев, имеющие, как бы мы теперь сказали, фрейдистский подтекст... Именно в этом пласте пьесы берет начало наша система образов».

Прочитав фрейдистский подтекст, Мирзоев погрузил героев в подобие сна – «двигаясь нарочито медленно (словно в трансе), персонажи исполняют странный танец... Изломанно-прихотливые движения, эстетско-декадентский антураж... безжизненные интонации, сухое шуршание дождя»...³⁵ Режиссер будто бы травестирует сюжет даже не самого Тургенева, а те архетипические мотивы пьесы, которые связаны прежде всего с античными текстами. Сон. Шекспировское «какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят», заставляет, если использовать современные аллюзии, говорить о вселенском холоде и вселенской пустоте, царящих в душах героев. Обими блондинками – стареющей от скуки Натальей Петровной и эротической озабоченной Верочкой – движет только физиология. Они смешны настолько же, насколько беззащитны. В мире выхолощенных чувств об истинной страсти и губительных влечениях говорить не приходится.

Пьесу, названную Тургеневым «комедией», Мирзоев заявляет как «драму», на самом деле

поставив трагикомедию, в которой смешно наблюдать за героями, принимающими сон за жизнь, и страшно от того, что реальная жизнь все более напоминает этот сон.

Если говорить о сценической судьбе тургеневских пьес, то у «Месяца в деревне» она самая счастливая. Что же касается остальных, то большинство из них ставятся реже (чаще других лишь «Нахлебник»). Мнение об их недостаточных сценических достоинствах продолжает существовать как в театральной практике, так и в театроведческих исследованиях, т.е. в жанровом смысле тургеневские «сюжеты в форме диалога», как говорил он о пушкинских драматургических текстах, для современных интерпретаторов остаются загадкой. Почти такой же, какой они были и в тургеневские времена.

Примечания

- ¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1978–1985. Здесь и далее ссылки на произведения И.С. Тургенева даются по этому изданию, с указанием номера тома и страницы.
- ² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 141.
- ³ Там же. Т. 13. С. 282.
- ⁴ См.: Бонди С.М. Драматургия Пушкина // Бонди С.М. О Пушкине. М., 1978; Финк Э.Л. Эпичность русской драмы // Вестн. Самар. гос. ун-та. Сер. Литературоведение. 2001. Вып. 3. С. 73–79 и др.
- ⁵ См.: Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 208–239; Листов В.С., Тархова Н.А. К истории ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1982. С. 96–102; Михайлова Н.И. К источникам ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. С. 150–153 и др.
- ⁶ Театральный нигилист [А.А. Соколов]. «Месяц в деревне» И. Тургенева // Петербургский листок. 1879. 18 янв.
- ⁷ Цит. по: Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 2. С. 654.
- ⁸ Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 776.
- ⁹ Ожегов С.В., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1993. С. 384.
- ¹⁰ Тучкова-Огарева Н.А. Воспоминания. М., 1959. С. 280–281.
- ¹¹ См.: Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 2. С. 692.
- ¹² Созина Е.К. Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С. Тургенева // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 61–62.
- ¹³ См.: Созина Е.К. Архетипические основания поэтической мифологии И.С. Тургенева (на материале творчества 1830–1860 годов) // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 1998. С. 68–73; Муратов А.Б. Романтическая драма Тургенева



- «Неосторожность» // И.С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 25–32. *Лотман Л.М.* История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 490; *Вишневская И.Л.* Театр Тургенева: Некоторые вопросы интерпретации классики на советской сцене. М., 1989. С. 93; *Гроссман Л.П.* Театр Тургенева. Пг., 1924. С. 67–80; *Собенников А.С.* Динамика жанров в драматургии И.С. Тургенева // Судьба жанра в литературном процессе. Иркутск, 1996. С. 22–29 и др.
- 14 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 96.
 - 15 *Созина Е.К.* Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С. Тургенева. С. 61.
 - 16 *Гроссман Л.П.* Указ. соч. С. 34.
 - 17 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 12. С. 164.
 - 18 Там же.
 - 19 Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 257.
 - 20 *Гончарова-Грабовская С.* Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 3. С. 58.
 - 21 *Guarini G.B.* Compendium of Tragicomic Poetry. N.Y., 1974. P. 3–24.
 - 22 *Guthke K.* Modern Tragicomedy: An investigation into the nature of the genre. N.Y., 1966. P. 79.
 - 23 *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978. С. 295.
 - 24 *Кипнис М.* Трагикомедия как жанр драматургии: Генезис и особенности развития: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1990. С. 7.
 - 25 *Гончарова-Грабовская С.* Указ. соч. С. 59.
 - 26 Там же. С. 58.
 - 27 *Созина Е.К.* Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С. Тургенева. С. 56.
 - 28 *Гроссман Л.П.* Указ. соч. С. 67–80.
 - 29 *Созина Е.К.* Архетипические сюжеты... С. 57.
 - 30 *Смелянский А.* Концерт для скрипки с оркестром // Театр Анатолия Эфроса. М., 2000. С. 284–285.
 - 31 Там же. С. 289.
 - 32 *Юсупова Л.* Молодой месяц // Коммерсант. 1996. 10 окт. С. 7.
 - 33 Там же.
 - 34 *Сергеева А.* «Две женщины»: сценическая версия комедии И.С. Тургенева «Месяц в деревне» // <http://www.theatre.ru/review/lenkom.html/>
 - 35 Там же.

УДК 821.161.1–1+9293аболецкий

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. ЗАБОЛОЦКОГО

С.В. Кекова

Саратовский государственный социально-экономический университет, кафедра истории культуры и искусства
E-mail: kekova@yandex.ru

В статье рассматриваются особенности поэтической образности в раннем творчестве Заболоцкого, которая характеризуется своеобразной семантической парадоксальностью и «аномальностью». Через анализ макрообразов «женщина» и «конь» в структуре художественного мира Заболоцкого выявляются закономерности порождения «абсурдной» смысловой реальности.

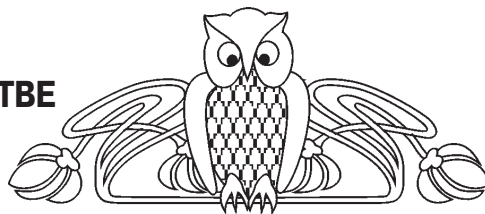
Ключевые слова: поэтический образ, художественный мир, семантический парадокс, абсурд.

Certain Aspects of the Poetic Image Functioning in Zabolotskiy's Early Poetry

S.V. Kekova

The article deals with the peculiar imagery in Zabolotskiy's early poetry, which is characterized by specific paradoxical and abnormal semantics. The analysis of macroimages *woman* and *horse* in Zabolotskiy's poetic works reveals the regularities of the genesis of the *absurd* reality.

Key words: poetic image, the world of the literary text, semantic paradox, absurd.



Исследователи поэзии Заболоцкого 20-х – начала 30-х гг. выделяют такие её качества, как экспрессивно-гротескное изображение действительности, затруднённость и сложность формы, ориентация на алогизм, загадочность отдельных образов и стихов в целом (Македонов, Роднянская, Турков, Ростовцева, Семёнова). Насыщенность текстов раннего Заболоцкого сложными для понимания сдвигами смысла, метаморфозами, трансформациями реальной действительности отмечается всеми, кто писал о его поэзии периода «Столбцов» и ранних поэм. Усложнённость смысловой структуры стихотворений раннего Заболоцкого проявляется на разных уровнях. Рассмотрим прежде всего уровень семантической синтагматики и парадигматики текста. Одно из наиболее «аномальных» в смысловом отношении текстов – стихотворение «Офорт»¹:

И грянул на весь оглушительный зал:
– Покойник из царского дома бежал!

Покойник по улицам гордо идёт,
его постояльцы ведут под уздцы;
он голосом трубным молитву поёт
и руки ломает наверх.